

ками, с той существенной разницей, что в страшилках важна установка на достоверность, а в сказках Петрушевской – на вымысел. Но через гротескное, вымышленное явственно проступает действительность, повседневный быт, «синяки» жизни (пьяная драка, битая посуда), хотя заканчивается все согласно сказочному канону – благополучно. Элементы черной эстетики парадоксально сочетаются с жизнеутверждающим началом.

Обращение Л. Петрушевской к одному из архаических жанров объясняется, на наш взгляд, совпадением двух важнейших силовых линий ее творчества: поиска антитезы хаосу окружающего мира и стремлению к максимальной стиливой свободе.

#### Примечания

1. Петрушевская Л.С. Настоящие сказки. М.: Вагриус, 1997.
2. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1930-х годов). Свердловск, 1992.
3. Пропп В.Я. Морфология сказки. 2-е изд. М.: Наука, 1969.

© Ю.В. Матвеева  
Екатеринбург

### КЛАССИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (ГАЙТО ГАЗДАНОВ)

Все чаще XX век в литературоведческих и культурологических трактовках рассматривается как век тотальной культурной рефлексии, век переосмысления и переигрывания прошлого. Постмодернистское сознание, выйдя из узкоэстетических рамок определенного направления, стало эмблемой целой эпохи, которая неизменно предпочитала интеллектуальный подтекст чувственной и первозданной простоте. Такие понятия, как «цитата», «реминисценция», «заимствование», «пародия», «перифраз»; более современные и сложные – «поливалентность», «диалогический регистр текста», «интертекстуальность», оказываются более чем применимы и к литературе начала и к литературе конца столетия. В этом смысле особое место занимает литература первой русской эмиграции, которая, с одной стороны, стала продолжением, своеобразной трансплантацией литературно-эстетических традиций XIX века, а с другой, заняла по отношению к классическому наследию позицию оппонирующую. Ее временная и пространственная вневсегодность позволила многое переоценить и переосмыслить, в то время как кровная связь со своим прошлым и своей культурой удерживала в пределах ее же знаковой системы. В большей мере это относится к писателям так называемого «младшего» поколения, которые, по-видимому, ощущали себя не столько продолжателями, сколько наследниками русской культуры. В отличие, скажем, от Бунина, Куприна, Шмелева, Мережковс-

202

кого, они чаще всего не стремились сохранить инерцию прошлого, не придерживались давно избранных эстетических координат, но осознанно их переоформляли на какой-то совсем новой художественной основе. Их уже не только русский, но во многом именно европейский тип творчества (ведь не только Набоков, но и почти все они в какой-то мере были «европеидами») предобусловил некую дистанцию по отношению к фонду русской классики, сделал его (этот золотой фонд) не атмосферой жизни, но атмосферой мысли. Поэтому применительно к творчеству «молодых» эмигрантских авторов можно и нужно говорить не только об использовании традиций, но и об активном использовании заимствований.

Имена Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, Розанова, Блока в творчестве «сыновей эмиграции» приобрели особый знаковый, если не сказать мифологемный, характер, и обращение к ним стало одновременно и способом переосмысления прошлого, и универсальным шифром к настоящему, и потаенным выражением собственной эстетической платформы, потаенной возможностью вести дискуссию друг с другом.

В современном отечественном литературоведении накопилось довольно много наблюдений над включением русских классических текстов в прозу Набокова. Общеизвестен «лермонтовизм» поэтов «парижской ноты». В статье А. Долинина «Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар»» убедительно раскрывается подтекстная полемика Набокова с поэтами «парижской ноты». Применительно к творчеству М. Алданова (который по способу претворения классических первоисточников в какой-то степени примыкает к «молодым» авторам) неизбежно упоминаются имена по крайней мере Толстого и Достоевского. Среди художников, использующих «поэтику скрытых переключек и утаенных значений, поэтику игры мотивами и аллюзиями» (А. Долинин), можно назвать и Гайто Газданова.

Проза Г. Газданова чрезвычайно интертекстуальна. Всевозможные «привязки» к литературному (и не только литературному, но и к философскому, и к художественно-изобразительному) контексту были для Газданова характерны на протяжении всей творческой жизни. Особое место среди них, конечно же, занимают переключки с русскими авторами. Среди любимых газдановских авторитетов отечественной словесности, с которыми его духовная связь очевидна, можно безоговорочно назвать Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова, Блока, пожалуй, Карамзина. В мироощущении и художественном миростроении этих художников Газданов многое черпал, творческий диалог с ними вел непрерывно. Способы же тайного и явного общения с предшественниками Газданов использует самые разнообразные.

Это может быть практически полное копирование главных сюжетных линий со всей расстановкой образов и характерной эмоциональ-

ной атмосферой. Так, например, в рассказе «Воспоминание» отчетливо проступают главные сюжетные узлы чеховского «Черного монаха», а в романе «Возвращение Будды» видение героя о своем тюремном заключении на территории Центрального Государства содержит в качестве сюжетной первоосновы Легенду о Великом Инквизиторе. Однако чаще в газдановской прозе можно обнаружить не черты целостного протосюжета, а скорее черты отдельных протосюжетных элементов, а иногда – отдельных образов. Например, ретроспективная сцена ранения бывшего поручика артиллерии Александра Александровича Рябина в романе «История одного путешествия» наводит на сопоставление с эпизодом ранения князя Андрея Болконского на Пращенской горе; канва взаимоотношений Вознесенского и Александра Вольфа в романе «Призраки Александра Вольфа» явно воспроизводит модель взаимоотношений Печорина и Максима Максимыча, а таинственная связь Вольфа с Еленой Николаевной в этом же романе заставляет вспомнить тургеневский рассказ «Призраки». Сюжетный ход «Обыкновенной истории» просматривается в романе «История одного путешествия», явный намек на Анну Каренину находим во внешности и поведении героини в романе «Полет», прямую отсылку к лермонтовскому образу содержит само название рассказа «Княжна Мери».

Кроме поэтики аллюзий, использует Газданов и открытое цитирование. Например, эпитафии. Так первому роману, «Вечер у Клэр», предпосланы строки из «Евгения Онегина». Эпитафии из Пушкина и Блока используются в рассказах «Общество восьмерки пик», «Товарищ Брак», «На острове». Очень часто Газданов вставляет поэтическую цитату в ткань своего повествования, всякий раз нагружая ее важными ключевыми значениям. Так, пение «маленькой нищей старушкой» в далеком Севастополе «невнятной» мелодии: «Мои миленький дружок, Любезный пастушок...» – оказывается «откликом» давно исчезнувшей эпохи, знамением многих трагически потерянных человеческих судеб, становится если не завязкой, то первичным импульсом сюжета. В рассказе «Княжна Мери» строчка: «Ночь, улица, фонарь, аптека...» – завершает прозаическую аллюзию, подчеркивая, доводя до эмоциональной кульминации главенствующее в тексте ощущение безвыходности, абсурда.

Вообще цитаты (в широком и узком смысле слова) в поэтике Газданова играют роль очень значительную. Они могут «совпадать» с текстом и быть квинтэссенцией смысла, могут оттенять лирическое настроение героя или общую лирическую тональность повествования, могут выявлять и подчеркивать разницу былого и настоящего мироустройства, сигнализировать «поправку» во времени. Задаваясь вопросом, как и что использует художник в творчестве предшественников, какова цель этих включения, можно, думается, глубже осознать его собственный мир.